Protesthaltung bleibt als Mut-Bürgertum der Kapitalverwertung bereit zur Verinnerlichung - Sozialistischer Aufbau bricht Konstruktiv-Fertigkeiten an und an uns liegt es, sie

**auf kollektivierbare Erweiterungen hin anzulegen**

Antworten auf Kritik von Genossinnen und Genossen zum Ersten Mai 2024 über visuelle und musikalische Improvisationen zur Massenvermittlung von Klassenkampfinhalten

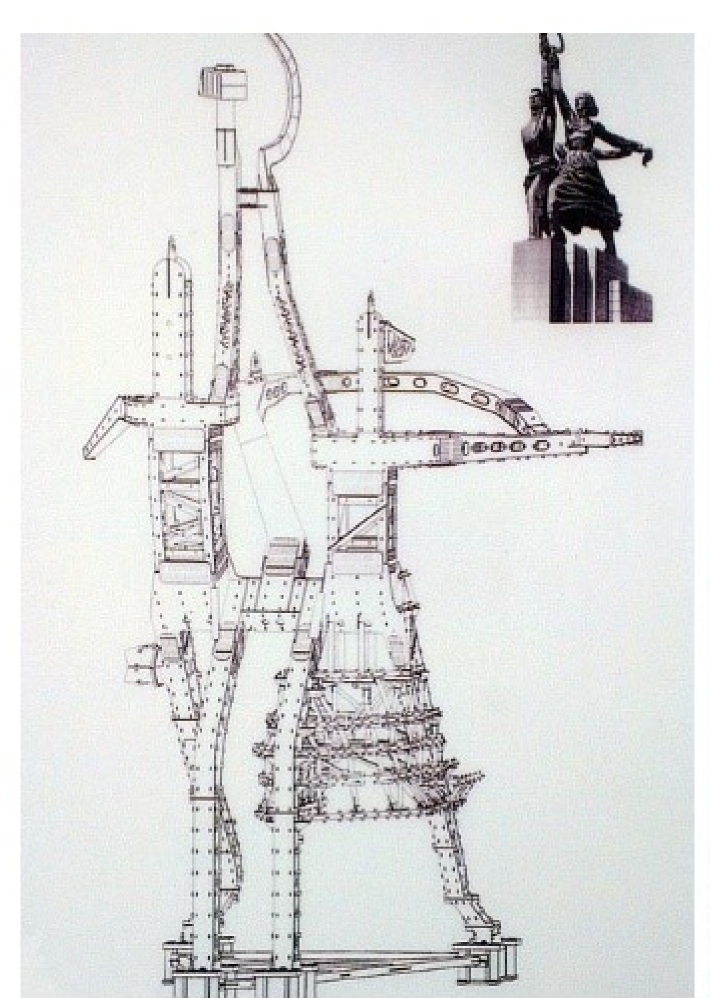




Abb. 1: Bauwerk des Sowjetpavillions der Pariser Weltausstellung von 1937 konstruktiv und retro-konstruktiv…

Zur Erinnerungspflege aus Anlass des 1. Mai 2024, Nachfrage von Genossin Ingrid:

- „Die sehn ja aus wie Geister, willst Du die schlecht machen?“
- – „Nein, standfest bei maximaler Dynamisierung, um genau zu sein.“ Unter jedem naturalistischen Marzipan sowjetischer Machart der frühen 30er Jahre erkennen wir beim Verständnis seiner Konstruktivität die klaren Linien eines klassenkämpferisch kompetenten Realismus. Nicht immer war der spätnaturalistische Schmelz, hier mit Punktschweißung darübergeblendet, nur als Verwirrung der Konstruktions-Sinne unserer zuvorderst zu agitierenden Klasse wirksam, manchmal auch als effektive Vermittlung konstruktivistischer Anliegen in allgemeinverständlicherer Form einer von traditionalistischen Kontrollverlust-Ängsten in ihre historische, kapitalistische Form gegängelten Klasse, die alles selber bauen lernen konnte.

---

Liebe Ingrid und Ulla, Lieber Christian und David,

In den letzten Wochen habe ich großzügig und mit vollen Händen ausgeteilt, was ich an im

kollektiven Suchprozess zur korrekten Massenlinie der Kulturarbeit Berlin 2024 an möglicherweise weiterbringender Kritik nur zusammenkratzen konnte aus ‚meinem beschränkten kleenen Köpfchen.

- vom konstruktiv angelegten Anschauungsmaterial aus dem mat3erial der Pariser Weltausstellung 1937 zur stimmhaft kollektivierbaren Intonation unserer Klasse im sowjetisch gebildeten Verständnis durch Boris Vladimirovič Asaf'ev

auch zu den klärenden und den verklärenden Funktionen von Polarisierung im solidarischen Diskutieren der zu findenden, richtigen Massenlinie

---

… Nun bekomme ich die Früchte und Früchten dafür zurück, so wie unsere Bewegung materiell verfasst ist zur zeit: komische Früchte, bittere Früchte… alles selbst-verständliche Widerspiegelungen der realen Verhältnisse, in denen wir uns zu organisieren haben. Nun nur keen Selbstmitleid vorschützen oder verwandte bürgerlich gemachte Zeitverschwendungen, ran an die Substanz, deutsch-sowjetische Bildungsarbeit, solange das Eisen heiß ist.

Angegriffen habe ich – und das mit guten Gründen und aus kollektiven Erwägungen heraus… ganz und gar nicht, wie Du gehofft hast, Genossin Christa Weber aus gekränktem Auftrittswillen und kleinlicher Rachsucht – die Feldherrinnen und Feldherren einer Partei (DKP), die sich als Avantgarde der kämpfenden ArbeiterInnenklasse Deutschlands selber auf die Bühne gestellt hat. Egal wie weit sie dastehen als Gerlinnen und Generäle mit beschränkten Armeen dieser Tage – ihr Anspruch ist groß, aber nicht zu groß für einen Menschen, der zumindest in Sachen Charakterfestigkeit an den römischen Durchschnittsfeldherren heranreicht, der sich, der Tradition folgend, einen Sklaven hinterherbeorderte, der eben auf dem Triumphzuge seines Lebens nicht nur seinen Lorbeerkranz zu halten hatte, sondern auch ununterbrochen im zuzuraunen hatte „momento reprehendum esse (vergesse nicht, dass Du auch kritisierbar sein könntest) !“

Nun schallt es also kräftig aus dem überschaubaren Wald der 50+ Nasen üblicher Verdächtiger inmitten der Millionenstadt Berlin wie ich hineingerufen habe. Gut so! Sehr witzig dabei ist, dass die von mir in ihren Ansprüchen, Gesten und schloddrigen Hausaufgabenpraktiken

---

ernst genommenen Generälinnen und Generäle sich selbst sehr Mühe geben, den Anschein zu wären als gäben sie einen Teufel auf inhaltliche Kritik, Vorschläge und Argumente. Sie sind ja „Politiker“, die sich verwendungsfähig zu halten haben für das gleichnamige bürgerliche Spektakel, also dürfen sie Contenance nicht preisgeben und auf ein Argument eingehen, sprechen, wo sie nicht repräsentieren, sondern antworten könnten auf eine Situation die nicht sie allein definierten, das wäre entschieden ein set-back im täglich nötigen Zufächeln an Wichtigkeit und Wichtigkeitinnnen. Aber sie haben ja auch ihre Zufächler und Zufächlerinnen und die sehen ihre Rollen elastischer, auf ein Wink aus dem Zentrum können sie sich in eine kleffende und sehr bissige Meute verwandeln. Einst mir so freundlich, und mir so feindlich heute? Plötzlich waren sie wie ausgewechselt! Ach, was war mit ihnen geschehen!“ Da hätten wir sie also wieder, gut erkennbar, da ausgeleiert vor lauter Übernutzung: die Haltung des Selbstmitleids, von dem die Fallada-Sage ja trieft. Aber diese Haltungsfalle, so scheint es, wird von Bert Brecht nur aufgemacht, um ein rationales Handlungsmodell zur Verbesserung vorzuschlagen. Schritt 1: „Da fragte ich mich“…Schritt 2 Handlung als Konsequenz „…helft ihnen …“



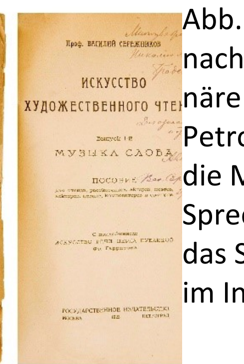




Abb. 2: das nachrevolutionäre Petrograd hört die Musik im Sprechen und das Sprechen im Intonieren

Anti-Kritik also ist als Hilfe gedacht. Offensichtlich bestehen auch unter erfahrenen und eigentlich sowjetfruendlichen Genossinnen und Genossen solche Defizite der Kenntnis über Errungenschaften der sowjetischen Zivilisation, dass ich unvermittelt in die Rolle einer von ihrer Anlage her schon ausgelutschten ‚Allunionszentrale für politische Bildung' abrutsche. Aber sei's drum. Brecht hat gewarnt „Wenn man ihnen nicht mehr öffnet, rufen sie nicht mehr. Rufen, das ist ein Fortschritt." (Keuner über Katzen-Kommunikation).

Es gab gestern zum Ersten Mai vier wichtige Kritiken. Zwei hinter meinem Rücken, zwei vor meinem Rücken.

Vor meinem Rücken, Ingrid, auf mein Lob (in Torgau) hin, dass sie die ungeschriebenen Altersghetto-gesetze der Kommunikation in Berliner Links-Szene-Ghettos einfach ignorieren kann was sonst kaum jemand wagt in der Stadt: „Was sind das für Geister? Das sieht aus als wolltest Du Kommunisten schlechtmachen. Sieht erschreckend aus."

Liebe Ingrid, es handelt sich um die konstruktivistischen Kerne, um die per Punktschweißung 1937 auf dem Weltausstellungsgelände vor dem Eifelturm die an klassischere Formensprache der Bildhauerei anknüpfende Plastik „Arbeiter und Kolchos-Bäuerin" Hammer- und Sichel-haltend dazumontiert wurden. Das ganze war recht groß, sollte es ja im Stadtraum vor dem Eifelturm (be)stehen.




Abb. 3: nicht einmal die möchtegern-äquidistante Perspektive des kolonialfranzösi-schen Technizismus von 1937 kann nivellieren, wie schäbig der deutsche Reichs-Adler auf seinem hochgepuschten Kollosal-Dach noch 8 Jahre lang die beiden Rennenden in den Schatten stellen will.

Das scheint der Stab des Nazi-Deutschen Pavillons gegenüber erst viel zu spät begriffen zu haben. Sie erhöhten, so heißt es, panisch ihre tumbe Protz-Kubatur und brauchten nun aus formalen Gründen auch irgendwie was skulpturmäßiges obendrauf. Da sie aber keine Inhalte parat hatten für eine zu schaffende Form, bauschten sie eine Form auf, die bei der Hand lag… auf jedem Briefbogen, der deutsche Reichsadler, der ja auch jetzt noch jede Kampfdrohnenlieferung Habecks an die Moskauer Front des deutschen Kapitals „im Namen des Volkes“ ziert. Dieser immernasse Vogel also wurde vor der Weltöffentlichkeit zum allgemeinen Gespött. Wer die lenin'sche Wiederspeiegelungstheorie begriffen hätte, sähe angesichts des Bildes von Paris 1937, dass Deutschland diese Sache auch im umfassender-materiellen Feld der Auseinandersetzung verlieren muss, wenn es so antritt.



Abb. 4: es klappt nicht von vorne, es klappt nicht von hinten, Gigantismus ist keine Gewähr für Wirkung

---

Der konstruktivistische Kern der Schöpfungen sowjetischen Städtebaus, der Kollektivierung, ihrer Kollektivierungsromane etc. enthüllt sich, wie in unser splendid Kubatur-proportionierten Berliner Stalin-Allee schon beim bloßen Blicke mit zugekniffenen Augen. Konstruktivismus also erst machte die sagenhaften Aufbauleistungen möglich, die damals, in den 30er, dann in den 50er Jahren anders als heute (China, Iran) weltweit für die Sowjetunion ein Alleinstellungmerkmal waren. Mit Aufbauleistungen meine ich auch die unvorhergegangene Steigerung der Lebenserwartung auf dem Land… und das in Erntejahren, deren Problematik selbst Genosse Iosif in seinem Aufsatz „Kopfdrehen vor lauter Erfolg“ eingestanden hat plus die ganzen ukro-Vorwürfe von „Völkermord 1933 durch Hunger“, „Massenrepression“ …

Das böse Wort von der Massenrepression im Weltausstellungjahr 1937 will ich hier nicht einfach durch Anführungsstriche gewohnheits-problematisieren. Also so genau wie möglich: sind 40.000 für das ganze Moskau der Jahre 1936-1940 eine Masse an Repressionierten? In Guatemala und San Salvador war jeweils diese Größenordnung nötig für die CIA in den 1980er Jahren, um die Lufthoheit der United Fruit Company über die landesblichen Besitzverhältnisse an Produktionsmitteln wiederherzustellen. Die Frage ist hier keine rhetorische, sondern eine Einschätzungsfrage, und dabei könnten wir noch bedenken, wenn nicht-realitivierendes Bedenken in unseren Möglichkeiten steht: Bertholt Brecht und Walter Benjamin setzten 1930 für eine nur projektierte Revue das Programm auf: 250.000 Nazis um Berlin einsperren, 50.000 füsilieren – kein unrealistisches Rezept zur Verhinderung des zweiten Weltkriegs, im Nachhinein betrachtet).



Abb. 5: zu Tisch im Petrograd, das noch nicht zur

Namenskonstruktion Leningrad herangereift war, wurde das Erfolgsrezept gekocht nach der Formel 2x2=5, mit dabei: ikonenerprobte Abstraktion, proletarischeWut und tatsächlichesSpätbürgertum Wir sehen: die statische Konzeption von zwei Sowjetmenschen in relativer Übergröße auf einem Pariser Regendach entspricht genauer den „form follows function“-Konzepten westlicher industriekultureller Verfahrensweise als eine dem dänischen Spießer Thorwaldsen nachgehäkelte Photo-Naturalismus-Perspektive auf arbeitende Körper.



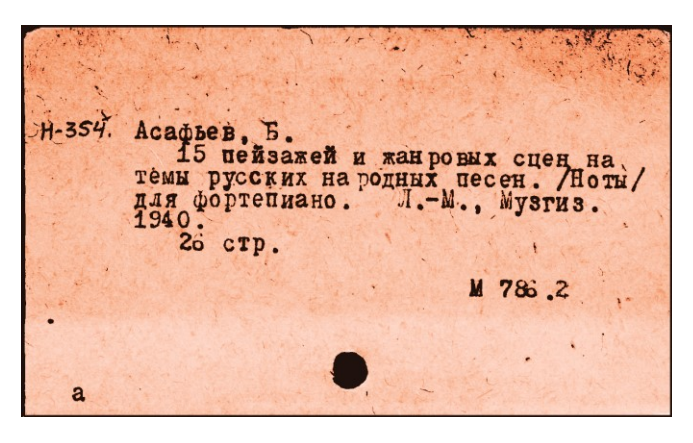

Abb. 6: 1936 war der sozialistische Realismus aus der Feder Maxim Gorkis bereits in seiner bis heute herausgegebenen Form… aber noch fehlten die Mußestunden sozialistischer Aufbaukader, um ihn auch zu lesen, die Wende zu stürmischer Leselust kam erst mit dem Frühjahr 1943 über die Sowjetunion. Sie ging ging in LeserInnensicht aus von einer realistischen Plastik vor dem zentralen sozialistischen Kaufhaus Stalingrads. Aber die Plastik von Kindern, die um ein Krokodil tanzen lernen war zum Ersten Mai nicht abbildbar.

---

Allerdings hatte das punktgeschweißte Endergebnis auf dem Dach die Funktion zu erfüllen, eine autoritär affizierbare Bürgerschaft, die Adressaten von Olympia und anderen Welt-Ereignissen der Regressions-besessenen kulturellen Erlediger im Kapitalverwertungsinteresse dieses Vorkriegsjahrzehnts, an-zu-sprechen. Solche in der Erste-mai-Morgen-Demo Berlin 2024 anzusprechen wäre interessant aber relativ

aufwendig im Verhältnis zu den Sehbedürfnissen und Verstandesfertigkeiten in Sachen Abstraktion und Seherfahrung. Was die Erfahrung betrifft, spätestens ein von Dir Ende der 70er Jahre mal konsumierter MosFilm hat Dir die beiden vor Augen geführt: Du kanntest sie und beschimpfst vielleicht auch nicht nur meine Schweißkern-Nachbildung als Geistern, sondern auch das emblematische Urbild von 1937? Das ist gut, Kritik an der universelleren Wurzel zu packen und damit die eigenen Abwehrkonditionierungen verstehen lernen ist ein wichtiger Beitrag zum revolutionären Sehenlernen.

Und hier brauchen wir noch zwei disclaimer gegen das Konzept Konstruktivismus als Modewort und im brgerlichen Akademie-betrieb mittlerweile allefressender Parasit zur Ablenkung vom Inhalt auf die Form: Gehen wir aus von der Majakovskij-Lobrede auf Sowjet-Konstruktivismus, der die Welt eroberte in den 1920er Jahren und nicht umgekehrt sind zwei kapitalistische Rückspiegelungen unbedingt von majakovskijs Gestaltungs-Interesse abzugrenzen: erstens die bautechnischen Rationalisierungsfetischismen des Fordismus, die Gropius aus den USA und Glasgow klaute und in Deutschland exklusiv und verwirrenderweise verbunden erscheint mit einigen Namen, deren Träger mit Dessauer Stadtratsgeldern in Moskau und dem (beim Kaufakt schon nicht mehr) roten Budapest schnöde rausgekauften wurden zu diesem Zweck. Noch viel weiter entfernt, bei tatsächlicher Namensgleichheit im Englischen und Deutschen ist der Wust an aktuellen soziologisch Autorität naturalisierenden Determinusmus-Vorstellungen, die sich als Konstruktivismus unter solche präfaschistischen Formierungsübungen wie „Familien-Aufstellung“ und sonstigen bürgerlichen Plunder schieben konnten.



Н-354. Асафьев, Б.
15 пейзажей и жанровых сцен на темы русских народных песен. /Ноты/ для фортепиано. Л.-М., Музгиз. 1940.
26 стр.
М 786.2
а

Abb. 7: 15 Landschaften und Genre-Szenen auf Themen russischer Volkslieder, Noten für Klavier, komponiert von Asaf’ev, herausgegeben 1940.

Zur Realisierung für die Erste-Mai-Demo gestern: die Einsicht in die, Du magst entscheiden subjektiv oder vielleicht auch in Teilen objektive Notwendigkeit einer Plastik auf dem Themenwagen „Stalingrad 2025“ kam mit um 4 Uhr nachts vor der Demo und beruhte vor allem auf dem sagenhaften Blödsinn meinerseits, die Pariser Weltausstellung mit den Gedenkbauten und Skulpturen in Volvograd nach 1945 zu verwechseln. Weil ich die ersten zweieinhalb Stunden des Wachseins eh stillesitzen mußte, um nicht die noch schlafenden GenossInnen im Umfeld zu stören, setzte ich mit einer umfassenden Recherche an und wollte stundenlang tatsächlich den Krokodilbrunnen in Volvograd nachbauen mit den 6 tanzenden Kindern um die Fontäne. Das hätte aber dann wirklich nur noch ein Sowjetmensch als Zitat erkannt bei meinen Mitteln und die gibt es zunehmend weniger auf unseren Strassen und um unsere Demos herum, obgleich dieses ʋalifikationsprofil aus meiner Sicht durchaus kein Auslaufmodell zu sein braucht. Wir beobachten zum Beispiel, dass viele Teilnehmer der speziellen Militäroperation, besonders in ihrem bedeutenden Freiwilligen-Segment, zu eben guten, nur nachgeborenen Sowjetmenschen heranreifen, Engels verwendete für solche Proletarier den Begriff aus der preussischen landwehr… wo das sooo selten klappt… in 5 Wochen frhestens seine sie „eingeschossen“ und im Revolutionskriege verwendbar.

Ich war ratlos und ratloser, bis ich die Konstruktionszeichnung für das Punktschweiß-Unterlagengestell sah. Besonders interessierte mich die Zusammenfassung zweier Beine und zweier Arme (von jeweils dreien).

In den verbliebenen paar halben Stunden durchsuchte ich alle Mllcontainer der nachbarschaft nach konstruktivem Material dafr. Ich dachte romantischerweise an Karton, den zu kleben aber keine zeit mehr gewesen wäre, weil die große Käthe (die größte der 3 Schwestern) schon in Anfahrt aus Banderistan zu Halle war… mit den üblichen Schwierigkeiten und Steinen im Weg, reingerollt durch den Klassenfeind, den die ukro-Propaganda so wunderbar auf Posten gebracht hat gegen jedes Erste-Mai-feiern, womit sie deutlich hinter Berlin 1933 zurückfallen.

So also entstand in einigen noch freien Minuten vpor Abfahrt zum hauptbahnhof dieser Themenwagen zur Ersten-Mai-Demonstration der gewerkschaften in berlin 2024…

Der Vorhang zu und alle Frage offen? Das kann gut oder schlecht sein. Auch Nahfragen hilft vom schlechteren Ergebnis zum besseren zu kommen.




Abb. 8: Briefmarke zum 100. Geburtstag des heute weltweit gelesen theoretischen Begleiters der Kompositionserfolge Prokof'ievs und Schostakovitschs der sowjetischen 1920er Jahre weltweit.

---

Wir gelangen zur Musikkritik

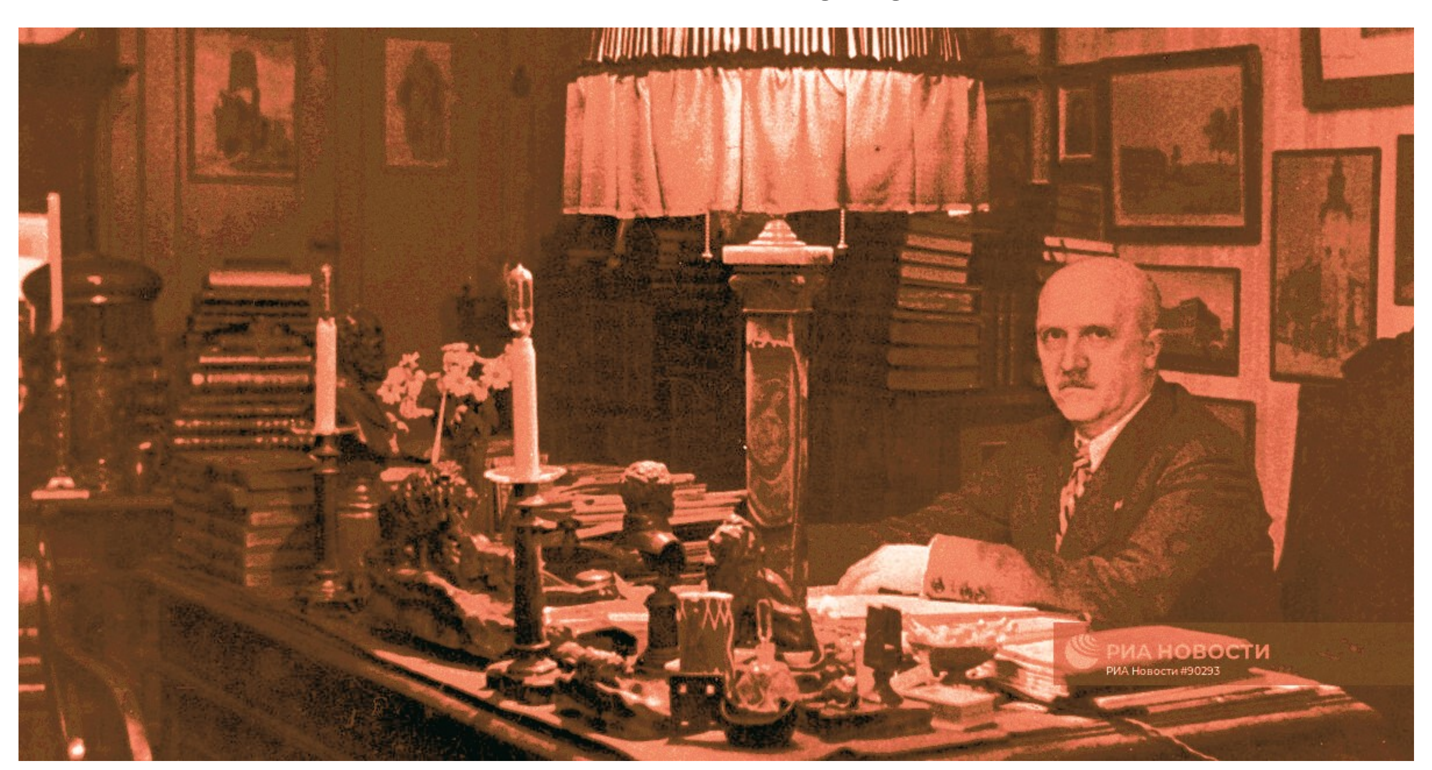



Abb. 9: Thomas Mann gegen Boris Asaf'ev - ähnliches Zimmer, ähnliche Haltung, ähnliche Verehrung durch Lukacz und doch im Verständis musikalischer Intonation so weit entfernt wie Arbeiterklassen-Konstruktivismus und begossener Reichsadler. Thomas Mann blieb musikalisch bei Richard, dem Schrecklichen stecken, Boris Asaf'ev schuf die Aesthetik-philosophischen, aufführungs-praktischen und

didaktischen Kategorien der Musikrezeption, die die Erweiterungen sowjetischer Avant-Garde-Kompositionen für das weltweite Musikverständis benötigten.

---

Ilka überbringt mir fairer- und familiärerweise folgende Konversation:

Ulla E.: „Martin trifft ‚die Töne' nicht. Das ist mir schon in Torgau aufgefallen"

David H.: „Der ist ja auch Autodidakt."

Bei der interessanten Pluralisierung Ullas, abgeleitet von „er trifft den Ton nicht" in ‚die Töne nicht' entsteht die Frage: welche Töne wären, hier in Desiderata-Form, denn eigentlich zu ‚treffen'? Diese Frage kann relativ leicht beantwortet werden. Gemeint sind, wenn mich nicht alles täuscht, die nach biedermeierlich wohltemperierender Liquidierung der Dissonanz-kompetenteren barock-Intervallreihen industriell-universalisierend konfektionierten und neuerdings vor allem über Konservenhörtraining im Bildungsbürgertum generalisiert vorausgesetzten Tonhöhen. Diese Tonhöhen wurden in Europa in den Jahrzehnten seit Konserveneinspielung permanent nach oben geschraubrt, um dadurch mehr „Brillianz" zu simulieren – ein Effekt, der sich schnell verliert und dann mit neuem Hochschrauben des Kammertons in den Schatten gestellt werden muss. In den USA dagegen ist, analog zu den kategorialen Prämissen der dort seit dem späten 19. Jahrhundert autochthonen labor-studies, nie der kammerton hochgechinscht worden. Ullas Hör-Erfahrung aber reibt sich wohl an etwas noch schwerwiegenederen beim hellfire of vanity der DissonanzPhobie. Ihr stimmen die Interwalle auch relativ nicht, nicht nur in ihrer absoluten Tonhöhe, sondern auch untereinander in Bezug gehört. Damit hat sie bei der trompetal eingespielten Massenmusik am 1.5.2024 gegen 10:45 Uhr Str. der Pariser Kommune etwas erfasst, was nicht wegzureden ist.

Erst mal großes Lob an Ulla: Intonation im westeuropä#isch-klassischen (in Abgrenzung zum barock und allem außenliegenden, ungarischen, rumänischen, russischen) kammermusikalisch-konservativen Sinne ist auf der Trompete für weniger von Tag zu Tag geübte wie mich wirklich einigermaßen schwer zu machen und zwar desto schwerer, je leiser gespielt wird. Mechanisch könnte ich die tolle DDR-Modell BS-Trompete besser einsetzten, wenn die Zge, sowohl fr absolute wie für relative Intonationskorrekturen verstellbar gehalten worden wären, das braucht aber einen Werkstatteinsatz und die nette Summe, die mir Ulla neulich für trompeten bei Thälmann zunächst (oder endgltig, au weia) aus eigener Tasche zuschusterte ist in ihrer sympathischen Zweistelligkeit bei aktuellen Werkstattpreisen nicht ganz, eher nur halb ermutigend. Ausserdem fehlt mal wieder Geld für das Ventilöl selber und und und. Ben sollte ich mehr, wenn ich schon vor so guten Ohren zu spielen wage. Klar.

Daniel ist lieb mit seiner Inschutznahme aber nicht im Bilde: um so schlecht und gut spielen zu können, wie ich gerade spiele, brauchte ich 7 Jahre bildungsbürgerlich privilegierten Einzelunterricht, 8 Jahre Posaunenchor, 6 Jahre Orchestererfahrung und danach dann 35 Jahre Weiterspeilen und Weiterüben, vor allem aber die unersetzlichen 3 Jahre italienische banca-musicale-Erfahrung in Milano (Ottoni a scoppio), Bologna (krava ludu), Firenze (fatti sprecati) und Roma (la Titubanda).

Intonation aber, und damit übergebe ich an die Sowjetwissenschaft anbei, ist ein von Asaf'ev sehr spannend ausgebauter Begriff, der das Nicht-Treffen als bürgerliche Spießermoral entblößt, sorry Ulla, keine Abwehr Deiner Kritik aber ihre Vertiefung, schau selber…

Intonation ist bei Asaf’ev weit mehr als das sauber zu haltende innere Gewissen, sondern eine aus der Dialektiv von individueller und kollektiver Sprechleistung herausgebildete Klassenhaltung. Die Intonation der Massenmusik ist dabei notwendigerweise individuell, die erweiterten Intonationsverständisse aus neuer Musik und der notwenigen Auflösung der eurozentristischen 12-Ton „Ordnung des Richtigen“ dagegen zu kollektivieren und auch kollektivierbar.

Weiter, bei – versprochen – der ersten interessierten Nachfrage, über …

33. Asaf’ev B. V. Die musikalische Form als Prozess. Übers. E. Kuhn. 1. Aufl. Berlin: Verlag Neue Musik, 1976. 412 S.

Abb. 10: Proll-und Buerger_beide_auf_demWeg_zurKlassenlosenGesellschaft__Leningrad1920er

---

Валентина Николаевна Холопова

v_kholopova@mail.ru

Доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Prof. Valentina N. Kholopova, D.A.

v_kholopova@mail.ru

Head of Department of Interdisciplinary Musicology Studies of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

## Борис Владимирович Асафьев: идеи на века

Аннотация

Теоретические идеи Б. В. Асафьева могут показаться целиком ассимилированными своим временем и не генерирующими новых подходов в нынешний период существования музыкальной культуры. Однако разработанное советским ученым понятие «интонация» до сих пор не имеет аналогов в мире, поскольку является единственным установившемся в XX веке обозначением смысловой единицы музыки, в отличие от понятий, относящихся к композиционным элементам, таких как «интервал», «аккорд», «лад» и т. д. Освещенная же Асафьевым проблема музыкального смысла получила мощное развитие в трудах его последователей в XXI веке. Опираясь на исторические данные, можно высказать гипотезу о том, что широко распространившееся (прежде всего в России) понятие «музыкальная семантика» также следует отнести к открытиям ученого. Как показывают исследования, предложенная

Асафьевым триада «всеобщих функций музыкального развития» i:m:t способна отражать особенности формы даже самых авангардных композиций последнего времени. Статья описывает, как развивались идеи ученого и как они продолжают активно жить в современном музыкальном мышлении.

Ключевые слова

Интонация, семантика, триада i:m:t, музыкальный смысл, язык, неклассические формы




Abb. 11: der Erscheinungsort dieser “symphonischen Etüden“ ist – klassen-hegemonie-bedingt – für das Jahr 1922 von Petrograd auf Peterburg zurückgesetzt wurden. Das 300 ahre lang klebende Heilige am Namen ist in die Leier auf dem Branntopfestein verbannt, immerhin.

---

Boris Vladimirovich Asafyev: Ideas for Centuries

Abstract

The theoretical ideas of B. V. Asafyev seems to have been fully assimilated during their time and to be no longer capable of generating any new approaches in the present period of existence of musical culture. However, the concept of “intonation” which was treated by the Soviet scholar has no countertypes in the world up to the present day, since it has become the sole indication of the semantic unit in music established in the 20th  century, differing from

the concepts pertaining to compositional elements, such as “interval,” “chord,” scale,” etc. Being covered by Asafyev the problem of meaning in music gains great traction in the works of his followers in 21th century. Drawing on the historical data, it is possible to suggest the hypothesis of that the “musical semantics” concept which is widely distributed (in Russia most of all) should be considered as Asafyev’s invention. According to the researches the triad of “universal functions of musical development” i:m:t which was offered by Asafyev is capable of representing of formal features of the most avant-guard compositions of the recent time. The article describes how the scholar’s ideas have been crystallized and how they continue its life in the modern musicology.

Keywords

Intonation, semantics, the triad of i:m:t, musical meaning, language, non-classical forms

Отношение к интонации в понимании Б. Асафьева никогда не было однозначным. Провожая ученого в последний путь, коллеги говорили: «так мы и не узнали, что такое интонация», «он мёртв, а тайны не узнал я». От теоретиков, занявшихся в конце XX века семиотикой, можно было услышать, что Асафьев устарел. Один из передовых современных композиторов Ю. Воронцов опубликовал интервью со словами «прощание с интонацией» (понимая под последней мелодический оборот) [11, 5-6]. Специалисты по Яворскому утверждают, что термин «интонация» вообще первым ввел Б. Яворский, а не Асафьев (тут сразу оговоримся, что термин интерпретировался у Яворского в рамках теории ладового ритма).

Тем не менее, начиная с поддержки инициативы Асафьева его прямыми учениками Е. Гиппиусом и З. Эвальд в 1920-х годах (на основе фольклора), с ходом исторического времени нарастало число работ об интонационной теории ученого-новатора. Создавали их В. Ванслов, Е. Орлова, Л. Мазель, В. Цуккерман, Ю. Кремлёв, Н. Шахназарова, А. Сохор, В. Медушевский, Л. Шаймухаметова, Л.Казанцева, автор данных строк и многие другие. В истории вопроса важной вехой стал выпущенный в 1965 году по инициативе Б. Ярустовского солидный международный сборник статей ученых социалистических стран «Интонация и музыкальный образ» (на русском языке) с целью распространять асафьевское достижение [14]. Среди иностранных ученых здесь были чешские музыковеды А. Сихра, Я. Йиранек, немецкие музыковеды Г. Гольдшмидт, В. Зигмунд- Шульце, польская исследовательница З. Лисса.

При таких «подвижках» в своей стране и за границами СССР асафьевская

«интонация» получила всё же довольно ограниченное признание. Тем не менее,

«Музыкальная форма как процесс» была в 1976 году переведена на немецкий язык [33]. Изучением асафьевской интонации серьезно занимался упомянутый выше Я. Йиранек, выпустивший исследования на чешском и немецком языках [37; 38]. Те же теории Асафьева заинтересовали и коллег из Японии. Так, в 1982 году в Токийском университете изящных искусств и музыки была защищена дипломная работа на обсуждаемую тему [36]. Немалая библиография по Асафьеву была собрана в нью-йоркском энциклопедическом издании «Музыкальная теория от Царлино до Шенкера», в статье «Борис Владимирович Асафьев» (1990, сост. Д. Дармшродер, Д. Р. Уильямс) [35, 12-16].

Из фундаментальных категорий, выработанных Асафьевым, остановимся в разной степени подробности на трех: интонация, музыкальная семантика и функциональная триада i:m:t.

В порядке введения скажем и о понятии «процесс» применительно к учению о музыкальной форме. Поскольку основным теоретическим источником в данной работе служит знаменитая книга Асафьева «Музыкальная форма как процесс», начнем с ее названия, включающего слово «процесс». Дело в том, что в XX столетии возникло принципиально иное, чем раньше, понимание категории «время». В длительных дискуссиях о пространстве и времени было выдвинуто положение о том, что пространство

— фундаментальная всеобщая категория бытия, а время представляет собой в первую очередь восприятие изменений и адаптацию к этим изменениям (одним из инициаторов такой идеи стал французский психолог П. Фресс, подробнее см.: [30]).

Если у философов XX века шли споры о сути времени, изменениях в мире, процессе, то Асафьев еще в 1916-1917 годах облюбовал для себя термин «процесс», противоположный термину «кристалл»: он думал о музыкальных формах «не как архитектонических “беззвучных” схемах, а как закономерном процессе звучащего музыкального материала и его кристаллизации» [8, 28].

Асафьев, интересовавшийся широким кругом научных проблем, был первым во всей истории музыки, кто применил понятие «процесс» в условиях данных представлений

о времени по отношению к музыкальной форме. Таким образом, мы имеем одну из

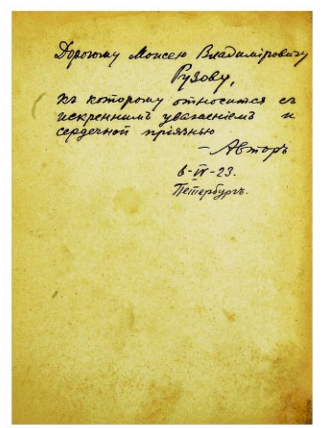
ярчайших идей, сформулированных на века: музыка не просто временное, а процессуальное искусство.

Однако сказанного сейчас о природе музыки недостаточно. Фундаментальная категория пространства так же совершенно не исключима из основ музыкального искусства. Три измерения пространства проявляют себя следующим образом. Вертикальное охватывает звуковысотность, включая интервалику, аккордику, регистровые соотношения. Горизонтальное обнаруживает себя в архитектонике произведений. Глубинное выявляется в соотношении «дальше — ближе», когда создается стереофония, натуральная (с различными точками пространства) или иллюзорная (при контрасте громкости в одной точке).

Таким образом, пространство сполна присутствует как категория музыки. Следовательно, музыка — искусство не только процессуальное, но — процессуально-пространственное. Остается лишь вспомнить и о категории энергии. Однако ее изучение

в музыке проделано еще недостаточно. И только гипотетически мы можем представить, что музыка по своим фундаментальным качествам и измерениям является процессуально- пространственно-энергийным искусством. Вспомним, что Э. Курт в 1917 году выдвинул свою энергетическую концепцию музыкального искусства [40]. Заслугой же Асафьева является доказательство процессуального аспекта в существовании музыкального произведения. И он его противопоставил кристаллическому, как взгляду на произведение в неподвижности. То есть, если аналитики формы всегда логически опирались на схематизированный абрис сочинения, то Асафьев выявил иную сторону музыкального целого, дополнив концепцию «формы-кристалла» концепцией «формы-процесса».



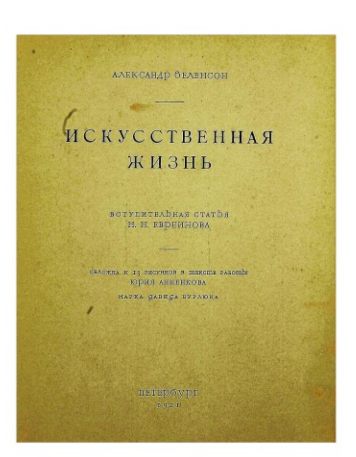








Abb. 12: Asaf'evs Leningrad der 1920er erkundet das künstl(er)i(s)che Leben, das die Entwicklung der Produktionsverhältnisse möglich zu machen beginnt



Abb. 13: sentimental-kleinbürgerlicher Perfomanzbegriff einer im fremden Klassenauftrag intonierenden Musikalität

Переходя к проблеме интонации, начнем с истории зарождения этого понятия у Асафьева. Актером и театроведом В. Всеволодским-Гернгроссом в Петербурге был основан «Институт Живого Слова», и просуществовал он с 1918 по 1924 годы (фамилия Всеволодский была приставным артистическим псевдонимом Гернгросса). Там актеры

изучали живую выразительную интонацию в русской речи и делали обобщающие публикации. Ранее, в 1913 – 1914 годах, Гернгросс выпустил в свет две статьи с одинаковым названием — «Закономерность мелодии человеческой речи» (журналы

«Голос и речь», «Маски»1), а в 1922 году напечатал книгу «Теория русской речевой интонации» [12]. Активное участие в «Институте Живого Слова» принимал также музыковед Л. Сабанеев, опубликовавший монографию «Музыка речи. Эстетическое исследование» в 1923 году в Москве [19].

У Гернгросса и Асафьева творческие контакты шли по двум главным линиям. Асафьев, занимаясь фольклором, читал курс «Русское народное музыкальное творчество» в ленинградском Государственном институте истории искусств (ныне Российский институт истории искусств) и совершал поездки на Север в 1925 – 1927 годах. Гернгросс в содружестве с ним работал над созданием первого в стране «Этнографического театра».

Естественно, что Асафьев приглашался к сотрудничеству и в возглавляемый Гернгроссом

«Институт Живого Слова» (наряду с Ф. Шаляпиным!).

Вполне закономерно, что Асафьев посчитал необходимым разработать проблемы интонации также и в музыке. В 1925 году он написал статью «Обоснование русской музыкальной интонации» (позднее она вошла в книгу «Музыкальная форма как процесс» (1971) [8, 195-208], в 1925 – 1926 годах — очерк «Речевая интонация» (позднее включенный в отдельную книгу «Речевая интонация» [9]), в 1926 сделал доклад в ленинградском ГИИИ «Об интонационной структуре струнных квартетов С. Танеева» (материал не найден и не обнародован). Подробному интонационному анализу оперы Чайковского «Евгений Онегин» Асафьев посвятил крупную работу «“Евгений Онегин” —

лирические сцены П. И. Чайковского. Опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии» (закончен в 1942 году в блокадном Ленинграде, издан в 1944 [2]; позже помещен во второй том избранных трудов автора [3]). Вершиной исследований академика в сфере интонации стала вторая книга его главного теоретического труда —

«Музыкальная форма как процесс», имеющая название «Интонация» [6; 7; 8].

Для дорисовки исторической панорамы бытования асафьевской «интонации» важно отметить на ранней стадии становления знаменитого понятия упомянутое внимание ученого к фольклору и в связи с этим взаимодействие с двумя его учениками — Е. Гиппиусом и З. Эвальд. Г. Тавлай пишет: «С осени 1928 года Б. Асафьев читает в Институте [Институте истории искусств,

1 На эти журналы ссылается автор статей в своей книге ([12]), однако выверенных выходных данных он не приводит, как не приводят их и авторы последующего времени. По-видимому, доступ к соответствующим первоисточникам либо затруднен, либо не привлекает специального внимания исследователей. — Прим. ред.

Ленинград. — В. Х.] ежегодный курс историографии русской народной песни, прослушанный Гиппиусом и Эвальд» [24, 73]. Ученики Асафьева применяют в своих работах термины, говорящие о целостности элементов народной песни: «напев-формула» (Гиппиус), «образ-интонация» (Эвальд). Гиппиус по своему внутреннему ощущению не поддерживал музыкальной технологии, не любил дробления на «элементы музыки». По его представлению, «напев — застывшая в известных пределах определенная формула (вполне аналогичная формуле заговора). Эта формула напева представляет собой чеканный пластический музыкальный образ, вполне самостоятельный, то есть не выходящий за пределы музыкальных средств выразительности» [24, 75]. Т. Рудниченко добавляет, что «для Евгения Владимировича главным критерием вхождения в фольклористику было наличие “интонационного слуха”» [18, 80]. Асафьев высоко ценил в Гиппиусе отсутствие «кабинетности» и даже в 1948 году (за год до смерти) сказал о нем: «на данном этапе — мой единственный проницательный наследник» [24, 72].

Гиппиус и Эвальд, по их словам, составляли «музыковедческую группу». И их общие интегрирующие принципы оказали большое влияние на развитие методологической основы белорусской школы фольклористики, в частности, на способы систематизации народного материала. «Эвальд использует предложенный Гиппиусом еще в 20-е годы термин “напев-формула”. Именно формульный напев в его гиппиусовской трактовке становится ключом к системному подходу, применяемому ею в анализе территориально-общинного жнивного полесского напева», — отмечает Тавлай [24, 74].

Но значение подходов учеников Асафьева не ограничилось только сферой белорусской фольклористики и было по достоинству оценено более поздними специалистами по народному творчеству. В 1934 году Эвальд выпустила работу об интонационной семантике белорусских народных песен [32]. Анализируя ее, фольклорист И. Земцовский указывает, что Эвальд призывала изучать целостные «интонационные комплексы», «общую семантику для данной социальной группы» [13, 181]. Она выразила убежденность, что «простейшими элементами музыки явятся не абстрактные категории (ритм, лад, метротектоническая схема), а интонационные комплексы…» [32, 20]. Вот это отстаивание целостной, неделимой семантической единицы Земцовский называет

«революционным для методологии музыкальной фольклористики, причем не только периода 30-х годов, но и наших дней» [13, 182].

Вернемся, однако, к формированию «интонации» у Асафьева.

В упомянутые 1920-е годы работы Асафьева и Гернгросса тесно переплетались (1922, 1925, 1926). Насколько близкой музыке оказались исследования Всеволодского- Гернгросса, можно судить по его книге «Теория русской речевой интонации». В Главе 3 находим следующие перечисления интонаций: вопросительная, восклицательная, удивления, звательная, утвердительная, просительная, повествовательная, индифферентная и многие другие. Любой музыкант без труда представит себе те же интонации в музыкальных произведениях. Таким образом, в 1920-х годах Асафьев держался позиции органической общности звучащего слова и музыки. Из этого взаимодействия со звучащей речью следует и одно из его определений: «Вот это явление

или “состояние тонового напряжения”, обусловливающее и “речь словесную”, и “речь музыкальную”, я называю интонацией» [8, 355].

Важно обратить внимание на термин: не «напев-формула», как у Гиппиуса, а

«интонация».

Однако в дальнейшие десятилетия, к 1940-м годам, значение «интонации» как теоретического понятия у Асафьева начало эволюционировать в сторону большей музыкальной автономности — отслаивания от слова, пребывания в собственно музыкальной среде. «Интонация» стала видеться привязанной и к исполнительской манере, и к жанру, и к стилю, и к произведениям других авторов, и к эмоциональной ситуации, иногда и к обрисовке предмета. Например, памятуя о Глинке как о композиторе-певце, исследователь пишет: «А Глинка всю свою исполнительскую интонацию давно уже в ранних романсах сделал музыкой…» [1, 114]. Обращаясь к

«Евгению Онегину» Чайковского, Асафьев слышит лирику музыки в ауре русских романсов, чем и объясняет столь исключительную доступность ее мелоинтонаций.

Придя к мысли о полной музыкальной автономии музыки, Асафьев даже занял критическую позицию по отношению к словесно-музыкальному, речитативному новаторству Даргомыжского и Мусорского: «Но большинство даже чутко понимавших значение интонации композиторов (как у нас Даргомыжский, Мусоргский) близоруко полагали, что интонационно правдивое “произношение” музыки можно извлечь только из слов. Тем самым они отрицали свое собственное искусство, его интонационную самостоятельность…» [1, 160]. Его окончательным credo стало: «Музыка — всецело интонационное искусство» [1, 150] (курсив мой — В. Х.).

Асафьев даже обратился к идее усовершенствовать название важнейшей своей книги (при переиздании), наметив формулировку: «Музыкальная форма как процесс интонирования». Он писал: «Работая много-много лет над вопросами и обоснованием музыкальной интонации, я только в декабре 1941 и январе 1942 года смог зафиксировать

эту область своих разысканий в большом исследовании как продолжении моей книги, вышедшей еще в 1930 году, “Музыкальная форма как процесс” (интонирования, как теперь я расшифровал бы!» [1, 147].

Слово «интонация» в российском музыкальном обиходе получило самое широкое распространение. Однако возникла необходимость и упорядочить асафьевское ее понимание, и выработать свежие взгляды на нее в связи с развитием новых музыкальных теорий конца XX – начала XXI веков. А этими последними стали теория музыкального содержания, музыкальная семиотика, новая теория музыкального языка, нейросемиотика и др. Таким образом, развитие асафьевского учения продолжилось и после смерти его основателя.

В рамках теории музыкального содержания автором настоящей статьи была предложена типология интонаций — в 1984 году (в научно-методическом очерке

«Мелодика» [27, 26]) — и далее использовалась в других работах и в практике преподавания. Типология предстала в виде следующей пентады интонаций:

1. Эмоциональные,
2. Изобразительные,
3. Жанровые,
4. Стилевые,
5. Композиционные.

В реальной практике отмечалось присутствие также смешанных и промежуточных интонаций.

В этой же теории было проработано сопоставление иерархий единиц в

музыкальном (художественном) и вербальном (нехудожественном) языках, а асафьевская интонация была определена как музыкальная лексема [29, 153, 160-161].

Тем временем, современная музыка вступила в безмелодийную и сонорную фазы, так что закономерно встал вопрос о действии в таких условиях асафьевской интонации.

Хотя нахождение в интонации различных музыкальных средств — вопрос весьма обширный, о мелоинтонационных представлениях Асафьева мы говорили по поводу романсовой основы у Глинки и в опере «Евгений Онегин» Чайковского. В связи с отходом от подобной традиции в новейшей музыке мы можем понять и слова Ю. Воронцова о

«прощании с интонацией».

Однако не сонорикой единой жива современная музыка. Рядом с Ю. Воронцовым в Московской консерватории работает композитор авангардного плана Ю. Каспаров. К 100- летию со дня рождения Дж. Кейджа он сочинил экстравагантую пьесу «Something strange out of the cage» (букв. «Нечто странное из клетки», 2012). И оказалось, что в пестрой смеси самого разного музыкального материала присутствует и выявляет свою семантику как раз та пентада интонационных типов, которые были продемонстрированы выше (эмоциональный, изобразительный, жанровый, стилевой, композиционный). Автор настоящей статьи неоднократно убеждалась на занятиях со студентами Московской консерватории в том, насколько отчетливо и легко распознается слушателями упомянутый набор интонаций в данном произведении.

Интересно замкнуть круг от слова к слову в вопросе об интерпретации асафьевского понятия интонации, обратившись к самому Кейджу, к его «Лекции о Ничто», — произведению, где только читается словесный текст. Об этом пишет Ю. Холопов: «…И — между прочим, уж что-что, а кейджева ”Лекция о Ничто” точно есть искусство интонируемого смысла, ибо, по Асафьеву, мелодия и речь суть равноправные две ветви интонационного потока» [26, 11] (здесь автором высказывания взята первоначальная асафьевская позиция — о единстве музыки и словесной речи). Теория интонации Б. Асафьева, таким образом, смотрит в новые века.

В отношении музыкальной семантики можно выдвинуть гипотезу, что именно Асафьев стал основоположником этого научного направления, столь широко распространившегося именно в России, существующего и в западных странах. Сопоставим даты. Сам термин «семантика» (не в музыке) ввел французский лингвист М. Бреаль в 1897 году. Как одну из частей семиотики семантику определил американец Ч. У. Моррис в 1938 году. Асафьев же понятие именно «музыкальной семантики» выдвинул в 1929 году, в первой книге своего труда «Музыкальная форма как процесс», изданной в 1930 году. И разъяснил, что заимствовал его из языкознания.

К термину «музыкальная семантика» исследователь пришел, рассуждая о неверном понятии «музыкальная символика». Имелись в виду различные изобразительные моменты у Р. Вагнера (лес, огонь), в русской музыке (море, зимняя вьюга, также картины Востока, Испании). Асафьев вполне справедливо пишет, что «всем этим явлениям присваивается далеко не свойственное им определение: музыкальная символика». И далее обосновывает свою точку зрения о символике и семантике. «Символ, символический, символика — термины и эпитеты, отвлекающие мысль в сторону от конкретной действительности. А между тем здесь перед нами как раз процесс конкретизации музыкальных образов и превращения музыки в полную значимости живую образную речь.

Мне кажется, что правильным было бы решительно отказаться от понятия “музыкальная символика”, потому что ничего символического в описываемом явлении нет. Гораздо ближе и вернее воспользоваться термином языкознания и во всех случаях тесной связи музыки через определенно образные интонации с окружающей действительностью относить эту связь как выражение вполне реального взаимоотношения к области музыкальной семантики. И для учения о музыкальном содержании, и для установления взаимодействия между словесной речью и музыкальными интонациями (как соотношениями и как процессом обнаружения музыки) — изучение, анализ и своего рода систематика проявлений музыкальной семантики были бы чрезвычайно ценными и просто необходимыми опорными данными, тогда как от музыкальной символики (опять одно из наследий формальной эстетики) нет моста к живой музыкальной и речевой интонации в силу

абстрактности этого термина» [8, 208]. Приведенная цитата сполна показывает логику мысли Асафьева при введении нового термина как необходимого.

Однако впоследствии, как известно, ученый пришел к странному заключению: в издании 2-й книги работы «Музыкальная форма как процесс» в 1947 году (с подзаголовком «Интонация» [6]) автор идеи решил отказаться от «музыкальной семантики», поскольку увидел под этим термином слишком вольные приписывания смыслов музыке. Приведем теперь соответствующие контрдоводы Асафьева. «Отказался я здесь и от моего термина “музыкальная семантика”, привившегося, но, увы, не в том содержании, как я мыслил (см. “Музыкальная форма как процесс” [книга первая — В. Х.]). Примат содержания в музыке для меня всегда существовал. Но я привык слышать то содержание в музыкальном произведении, какое оформлено композитором, а не “слушать симфонию” под предуказанное ей извне мнение, может быть философски и ценное, но которого в данном произведении данного композитора нет и быть не могло» (цит. по:

[8, 215]).

Обратим внимание на слова автора «отказался я здесь и от моего термина “музыкальная семантика”», что подкрепляет нашу гипотезу о приоритете Асафьева в создании этого учения. А то, против чего российский ученый здесь протестует, может быть названо герменевтикой. Однако джин под названием «музыкальная семантика» уже был выпущен из сосуда.

В какое время стали появляться зарубежные работы в этой новой области? Наиболее заметные возникли в 1960-80-е годы, в том числе «Музыкальная семантика» А. Даньелу (1967) [34], «Очерки по музыкальной семантике» В. Карбузицкого (1986) [39]. Позднее были созданы работы с когнитивным уклоном, например, книга датского психолога О. Кюля «Музыкальная семантика» (2007) [41]. Таким образом, приоритет Асафьева во введении понятия «музыкальная семантика» до настоящего времени не вызывает сомнений.

В России же образовались особые центры по изучению музыкальной семантики. В первую очередь должна быть названа «Лаборатория музыкальной семантики» при Уфимской академии искусств имени Загира Исмагилова, руководимая Л. Шаймухаметовой (с 2001). Примечательно, что в своем главном теоретическом труде о семантике (начиная с названия) она употребила тот термин «формула», которым пользовался еще Гиппиус: «Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы» [31]. Кроме того, в РАМ им. Гнесиных ряд конференций по этой

области знаний провела И. Стогний с последующей публикацией сборников статей

«Семантика музыкального языка» (в 2004 – 2006 годах вышли три выпуска [20, 21, 22]).

В связи с традиционным для российской культуры интересом к смыслу, музыкальной семантикой занимались многие десятки людей, создавшие труды всех уровней — от докторских диссертаций до пособий для младших школьников. И география этих трудов разнообразна: Москва, Петербург, Уфа, Ростов-на-Дону, Астрахань, Тверь и другие города. А имена (помимо названных и автора данной статьи) — С. Мальцев, И. Земцовскй, В. Медушевский, А. Кудряшов, М. Арановский, Н. Гуляницкая, Е. Акишина, Г. Тараева, П. Кириченко, А. Асфандьярова, Н. Вашкевич и многие другие. В применении инициированного Асафьевым понятия музыкальной семантики в музыковедении и педагогике России не видно пределов.

Наконец, — триада логических функций формы initium — motus (movere) — terminus, i:m:t. Вполне очевидно, что источником терминологии этой триады послужила Асафьеву структура григорианского хорала. На с. 63 книги «Музыкальная форма как процесс» [8, 63] он приводит нотный пример средневековой интонационной формулы псалмодирования, где идут названия: Initium, Tenor, Metrum, Punctum. И на с. 83-84, когда он вплотную подводит к i:m:t, снова упоминает «примитивную интонационную формулу псалмодирования» [8, 83-84]. Обрисовывает Асафьев свою, по существу, новаторскую функциональную музыкальную триаду следующим образом: «i (initium — начало): m

(movere — двигать): t (terminus — конец, предел)» [8, 84]. Конечно, вспоминается аналогичная триада из «Поэтики» Аристотеля: начало — середина — конец. Но Асафьев исходит не из античной эстетики, а всё время пребывает в зоне истории музыки, на разных ее этапах. Смысл же, который он придает своей триаде, — это «музыкально-динамический процесс» [8, 61] (курсив мой — В. Х.). Для обозначения триады в русской лексике ученый пользуется следующими терминами (8, 83-84): толчок (отправная точка звучания) — сдвиг (движение, неустойчивое равновесие) — возвращение к истоку (равновесие, устой, замыкание движения) [8, 83-84]. С натяжкой можно усмотреть здесь отголосок энергетической концепции Э. Курта, которая была живо воспринята Асафьевым. Но по существу это — оригинальная концепция великого русского музыканта-ученого. Принципиальная новизна ее состоит в том, что при доскональном знании всех музыкальных форм он нашел тот обобщающий конструкт, который объединяет все виды форм. И поскольку он исходил из динамического, энергетического ощущения формы-процесса, то в своей триаде он вступил и в область психологии, обобщил фундаментальную психологическую основу музыкальной формы.

Функциональная триада Асафьева вывела учение о музыкальной форме на качественно новую, более высокую ступень. С одной стороны, она дала возможность в новом ключе рассмотреть классические формы с их функциональной системой — такого рода исследование было обстоятельно проведено В. Бобровским. С другой, она открыла логический подход к неклассическим формам, не имеющим признанных типологических описаний.

Бобровский был тем педагогом Московской консерватории, кто впервые огласил и стал развивать в своих лекциях асафьевскую триаду i:m:t. Затем он обобщил этот опыт в своих книгах, наиболее концентрированно — в работе «Функциональные основы музыкальной формы» [10] . Результатом стали показ им многоуровневости музыкальной формы, деление функций на общие

логические и специальные композиционные, внесение понятия «добавочный тематический импульс», нахождение переключений и отключений функций тем. Главное — теоретик разработал такую систему функций тем в композиции, что через ее посредство наглядно показал музыкальную форму как процесс.

Многоуровневость формы предстала как присутствие триады на ступенях каждого масштабного уровня [10, 32]:

Форма в целом i:m:t Часть формы i:m:t Тема i:m:t

Ядро i:m:t

Общие логические функции выразились как раз в качестве наиболее обобщенных i:m:t. Специальными композиционными функциями стали шесть функций, выработанных отечественным ученым И. Способиным [23, 28-29]: вступление, экспозиция, связка, середина, реприза, заключение. Соотношение между теми и другими типами функций было таково: i — вступление и экспозиция, m — связка и середина, t — реприза и заключение. Или — какие-либо «способинские» функции могли пропускаться.

Асафьев хорошо представлял себе иерархичность музыкальной формы на основе i:m:t . Он описывал такую логическую схему, когда i:m:t на каждом новом уровне становится i [8, 134]:

I:M:T=i:m:t (=i):m:t (=i): m:t (=i):m:t (=i) etc.

Одновременно с этой структурной логикой, благодаря включению конкретного тематического материала (a, b, c, d, e, f) он показал движение и этого материала, и самой музыкальной формы, то есть формы как процесса [8, 134]:

i:m(a+b+c+…):t(=i):m(d+e+f+…):t(=i)…

Бобровский для появления нового тематического элемента не в стадии i, а на стадиях m и t ввел особый термин — «добавочный тематический импульс»: «…важнейший функциональный момент — возникновение добавочного тематического импульса, то есть появление интонаций, которые благодаря своей концентрированности и индивидуализированности обладают самостоятельным тематическим значением» [10, 41]. Схема представлена как i/m или i/t. В качестве примера приведена начальная тема 2 части симфонии g-moll Моцарта, где в пределах 8 тактов появляются 3 таких добавочных импульса: два в стадии m (тт. 5, 7) и один в стадии t (т. 8) [10, 120].

Примечательно и одно проницательное наблюдение над формой этого первого предложения моцартовского периода: по функциональной тематической логике оно подобно сонатной экспозиции. По-Бобровскому, «ядро при этом соответствует главной партии, зона развития — побочной, а завершение — заключительной партии» [10, 120]. Исторически достаточно хорошо известно, что моделью барочных и особенно классических форм служила античная ораторская диспозиция. Именно она стала прототипом такой динамичной формы, как сонатная, указав ей путь сложного диалектического движения. Многоуровневость асафьевского видения музыкальной формы, дополненная идеей «добавочного тематического импульса» Бобровского, показывает ту степень подвижности в интерпретации, которой обладает классическая в широком смысле музыкальная форма как процесс.

В связи с современными проблемами понимания музыкальных форм можно сказать, что из-за недейственности классической композиционной системы как раз асафьевская триада оказывает теоретическую помощь в осознании новых явлений. Так, например, музыковед и

композитор О. Озерская в книге «Юрий Воронцов. Эстетические взгляды и музыкальная композиция», видя в сочинениях анализируемого композитора полное отсутствие классических музыкальных форм, смогла найти архитектоническую логику ряда сочинений только через триаду i:m:t [17, 79-81].

Кратко изложим еще один опыт систематизации функций в сфере неклассических форм музыки конца XX – начала XXI веков.

Посредством психологической интерпретации триады Асафьева i:m:t автором данных строк было составлено описание современных музыкальных форм на основе категорий, относящихся к восприятию: установка, инерция, ожидание, экстраполяция, нарушение инерции, реминисценция, эвристика, погашение энергии. И все эти фазы были упорядочены через асафьевскую триаду: импульс в стадии i, импульс в стадии m, импульс в стадии t [29, 298-302].

Получилась следующая система:

1. Импульс в стадии i. Это — начальный импульс внимания: создание установки, налаживание инерции, формирование ожидания. Важность данной психологической фазы исключительно велика: она дает экстраполяцию на будущее, с ней делается сверка всего дальнейшего. Импульс должен обладать достаточной эвристикой, чтобы сразу вызвать интерес к произведению.

2. Действие импульса i. Экстраполируется начальная установка, остается «постощущение» того, что было, поддерживается инерция. Происходит сравнение звучащего с отзвучавшим, подтверждается ощущение правильности услышанного импульса.

3. Импульс в стадии m. Происходит нарушение инерции, с возможной сменой установки. В человеческом сознании существует механизм уставания, когда восприятие одного и того же притупляется и может пропасть ожидание. Новый импульс, новая установка повышают интерес к произведению и образуют новую фазу ожидания и инерции.

4. Апогей импульсов i, m. Это — кульминация: оправдание ожидания, осуществленное с большой силой, возбуждение наибольшего (до сих пор) интереса у слушателя.

5. Реминисценция импульса i. Возвращение к первоначальной установке, подхват установившейся в начале инерции.

6. Импульс в стадии t. Достигается предконечная или конечная эвристика. Эта психологическая фаза может оказаться еще более впечатляющей, чем прошедшая кульминация. Здесь действует тот закон формы, который определяется как принцип «завершающей перемены» [15, 97; 16, 423-424]. Для того чтобы музыка произвела самое поразительное, захватывающее впечатление, композиторы на этой фазе изобретают нечто выходящее за рамки языка данного произведения или общего стиля эпохи. Чрезвычайность блистающего здесь приема ломает предыдущие установки, но в силу исключительности не может быть новой установкой. (Например, Губайдулина в конце «Detto-I» для органа и ударных требует выключить мотор органа, и большая масса звуков хаотически рассыпается в прах.)

7. Исчерпание всех импульсов. Наступает погашение энергии внимания, подается сигнал о конце произведения. И это может быть как угасанием звучности сочинения, так и тишиной за его пределами, внутренней психологической разрядкой у слушателя.

Предложенная психологическая схема музыкальной композиции — самая общая. Не

все и не только названные психологические фазы могут актуализоваться в каждом произведении, допустимы более дробные деления и, наоборот, синтез разных фаз. Но i:m:t Асафьева, как «начало — середина — конец» у Аристотеля, оказывается в настоящее время единственным наиболее лаконично выраженным, но завершенным логическим конструктом музыкальной формы.

Асафьев, знавший структурные принципы средневекового григорианского хорала, никак не мог знать той композиторской практики, которая обобщена в последнем случае через его триаду, — творчества второй половины XX – начала XXI веков. И действенность его идеи в совершенно другом музыкальном мире снова говорит о глубине прозрения ее создателя.

Фундаментальные категории искусства, как каркасы, долговременно держат на себе устойчивость художественной «архитектуры». В данном случае речь идет о величине и прочности теоретических категорий крупнейшего российского ученого-музыковеда.

Большое видится на расстоянии: новации Бориса Владимировича Асафьева — это установки на века.

Литература


1. Асафьев Б. В. Глинка // Б. В. Асафьев. Избранные труды. Т. 1. М.: Издательство Академии наук СССР. 1952. С. 58-283.

2. Асафьев Б. В. ”Евгений Онегин” — лирические сцены П.И.Чайковского. Опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии. М.—Л.: Музгиз, 1944. 89 с.

3. Асафьев Б.В.. Избранные труды. Т. 2. М.: Издательство Академии наук СССР, 1956. 384 с.

4. Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 5. М.: Издательство Академии наук СССР, 1957. 388 с.

5. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М.: Музыкальный сектор, 1930. 191 с.

6. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация. М.—Л.: Издательство и типолитография Музгиза, 1947. 164с.

7. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. Л.: Музгиз, 1963. 379 с.

8. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1971. 375 с.

9. Асафьев Б. В. Речевая интонация. М.—Л.: Музыка, 1965. 136 с.

10. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 332 с.

11. Воронцов Ю. Мы вступили в эпоху прощания с интонацией. Интервью с И. Севериной // Играем с начала. 2013. № 3 (108). С. 5-6.

12. Всеволодский-Гернгросс В. Теория русской речевой интонации. Пб.: Государственное издательство, 1922. 128 с.

13. Земцовский И. И. Семасиология музыкального фольклора (методические предпосылки) // Проблемы музыкального мышления. Сост. М. Г. Арановский. М.: Музыка, 1974. С. 177-206.

14. Интонация и музыкальный образ: статьи и исследования / Под ред. Б. М. Ярустовского. М.: Музыка, 1965. 353 с.

15. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1986. 528 с.

16. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967. 752 с.

17. Озерская О. Юрий Воронцов. Эстетические взгляды и музыкальная композиция. Saarbrücken: LAP LAMPERT Academic Publishing.RU, 2017. 305 с.

18. Рудниченко Т. С. О моих встречах с Е. В. Гиппиусом // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2 (13). С. 23-28.

19. Сабанеев Л. Л. Музыка речи. Эстетическое исследование. М.: Изд. Работник просвещения, 1923. 121 с.

20. Семантика музыкального языка. [Вып. 1]: материалы научной международной конференции, 27-28 февраля 2002 г. / [отв. ред. Э. П. Федосова]. М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. 283 с.

21. Семантика музыкального языка. Вып. 2: материалы научной конференции,

15-16 марта 2004 г. / [отв. ред. Э. П. Федосова]. М.: РАМ им.Гнесиных, 2005. 105 с.

22. Семантика музыкального языка. Вып. 3: материалы научной конференции,

29-31 марта 2005 г. / [редкол. И. С. Стогний, М. И. Шинкарева]. М.: РАМ им.Гнесиных,

2006. 269 с.

23. Способин И. В. Музыкальная форма. 2-е изд. М.: Госкдарственное музыкальное издательство, 1958. 408 с.

24. Тавлай Г. В. Е. В. Гиппиус — исследователь музыкальной культуры белорусского Полесья // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2 (13). С. 71-82.

25. Теория современной композиции: Учебное пособие / Отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. 624 с.

26. Холопов Ю. О сущности музыки // Sator Tenet Opera Rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения) / ред.-сост. В. С. Ценова. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2003. С. 6-17.

27. Холопова В. Н. Мелодика. М.: Музыка, 1984. 88 с.

28. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. 5-е изд. СПб.: Планета музыки,

2014. 320 с.

29. Холопова В. Н. Феномен музыки. М.: Директ-Медиа, 2014. 384 с.

30. Фресс П. Восприятие и оценка времени // Экспериментальная психология. Вып. VI: Восприятие / Ред.-сост. П. Фресс, Ж. Пиаже; пер. с фр.; предисл. и общ. ред. А. Н. Леонтьева. М.: Прогресс, 1978. С.88-135.

31. Шаймухаметова Л.Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М.: б/изд., 1999. 311 с.

32. Эвальд З. В. Социальное переосмысление жнивных песен белорусского

Полесья //Советская этнография. 1934. №5. С.17-39.

33. Asaf’ev B. V. Die musikalische Form als Prozess. Übers. E. Kuhn. 1. Aufl. Berlin: Verlag Neue Musik, 1976. 412 S.

34. Daniélou A. Sémantique musicale. Essai de psychophisiologie auditive. Paris: Ed.

Hermann, [1967]. 118 p.

35. Darmschroder D., Williams D. R. Music Theory from Zarlino to Schenker: A Bibliography and Guide. Stuyvesant, N. Y.: Pendragon Press, 1990. xlv, 523 p. (Harmonologia series : no. 4).

36. Fujioka Yu. Roshia ongaku no bigaku — Asafiev no intonēshon-ron o megutte. M.A. thesis. Tokyo University of Fine Arts and Music, 1982. 231 p.

37. Jiranek J. Asafievova teorie intonace, jeji genese a vi’zmam. Praha: Academia,

1967. 303 s.

38. Jiranek J. Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik. Berlin: Verlag Neue

Musik, 1985. 256 S.

39. Karbusicky V. Grundriss der musikalischen Semantik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986. 318 S.

40. Kurth E. Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Einführung in Stil und Technik von Bach’s melodischer Polyphonie. Bern: Drechsel, 1917. XII, 525 S.

41. Kühl O. Musical Semantics. Bern: Verlag Peter Lang, 2007. 261 p.